

CLAUDIA BENTHIEN

CAMOUFLAGE DES ERZÄHLENS, MANIPULATION DES BLICKS

Zur narratologischen Kategorie der Perspektive
am Beispiel von Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*

Der Begriff der Perspektive wird in der Literaturwissenschaft heterogen eingesetzt und findet als Analysekategorie für unterschiedliche Gattungen und Medien Verwendung.¹ Als produktiv erweist er sich besonders für die erzählende Literatur, denn nur dort gibt es *per definitionem* eine vermittelnde Instanz, die den Lesenden das Geschehen aus einem bestimmten Blickwinkel präsentiert:

„Mittelbarkeit, das heißt, gestaltete Mittelbarkeit, ist der wichtigste Ansatzpunkt für die Durchformung eines Stoffes durch den Autor einer erzählenden Dichtung. Jede Anstrengung, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, erhöht die Literarizität [...] eines Romans oder einer Kurzgeschichte, d. h. die ganz spezifische Möglichkeit des Werkes, als literarisches und ästhetisches Gebilde zu wirken.“²

Im vorliegenden Beitrag soll von der Annahme ausgegangen werden, dass jegliche Darstellungen der Wirklichkeit mit ihren je spezifischen „Akten der Auswahl, Benennung und Bewertung der Geschehensmomente“³ gewollt oder ungewollt Perspektiven implizieren. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass dem, was hier als „Wirklichkeit“, „Geschehen“ oder „Stoff“ bezeichnet wird, keine vorgängige Existenz eignet, sondern dass dieses „immer schon als ein

¹ Um nur drei bekannte Positionen anzuführen: Boris Uspenskij untersucht Fragen der Perspektive mittels eines Modells unterschiedlicher „Standpunkte“, das neben der Literatur auch andere darstellende Künste, zum Beispiel Malerei und Film, zu erschließen sucht. Vgl. Boris A. Uspenskij, *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, übers. v. Georg Mayer, Frankfurt am Main, 1975. Manfred Pfister übernimmt das erzähltheoretische Konzept der Perspektive für die Dramentheorie und definiert diese als Vorinformation, psychologische Disposition und ideologische Orientierung einer Figur. Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, ⁵1988, S. 90–102. Mieke Bal weitet das Gegenstandsfeld der Narratologie insgesamt auf andere Gattungen und Medien („images, spectacles, events; cultural artefacts that ‚tell a story‘“) aus und hält somit fest, dass auch hier Fragen der narrativen Vermittlung und der Perspektivierung relevant sind. Vgl. Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto/Buffalo/London, 1997, S. 3. Vgl. auch den Überblick in Carola Surkamp, Artikel „Perspektive“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart, 1998, S. 420 f.

² Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, ⁶1995, S. 17.

³ Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York, 2005, S. 125.

Dargestelltes [...] in Erscheinung tritt“⁴ – oder, wie Gertrud Koch es bündig formuliert hat: „Perspektive ist kein Abbildungs-, sondern ein Konstruktionsverfahren“⁵.

In der Narratologie kommen Fragen zur Perspektive üblicherweise unter Bezugnahme auf die von Gérard Genette entwickelte Kategorie der Fokalisierung zum Tragen. Dieser Begriff stammt, ebenso wie der der Perspektive oder des *point of view*, aus dem Bereich der optischen Wahrnehmung.⁶ Er geht von der Funktion des Fokalisators (*focalisateur*) aus, einer Vermittlungsinstanz, die Genette mit den Leitfragen *qui voit?* (wer sieht?) bzw. *qui perçoit?* (wer nimmt wahr?) erfasst⁷, während er nach dem Erzähler mit *qui parle?* (wer spricht?) fragt. Unter „Fokalisierung“ versteht Genette

„eine Einschränkung des ‚Feldes‘, das heißt eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition *Allwissenheit* nannte [...]. Das Instrument dieser (eventuellen) Selektion ist ein *situierter Fokus*, das heißt eine Art Informationsschleuse, die nur durchläßt, was die Situation erlaubt“⁸.

Genette unterscheidet drei Arten möglicher Fokalisierung: Nullfokalisierung (*focalisation zéro*, entsprechend dem auktorialen Erzählen, das streng genommen keine Fokalisierung im Sinne einer Eingrenzung des Blickfeldes ist), interne Fokalisierung (*focalisation interne*, entsprechend der personalen, an ein Subjekt der Erzählung gebundenen Narration) und externe Fokalisierung (*focalisation externe*, entsprechend der neutralen Erzählsituation, in der Figuren lediglich von außen, ohne Introspektion, die eben nur bei Allwissenheit vollzogen werden kann, beschrieben werden).⁹

Eine Begrenzung der Perspektive auf den Aspekt der Fokalisierung erscheint wenig sinnvoll, denn in der Praxis zeigt sich, dass sich Perzeption und die sprachliche Vermittlung derselben zwar bisweilen, aber durchaus nicht immer scharf trennen lassen, insbesondere, wenn es sich um auktoriale Erzählinstanzen handelt. Ein auktorialer Erzähler steht außerhalb der erzählten Welt, gehört nicht selbst zu den Figuren der Geschichte – er ist nach Genette

⁴ Andreas Kablitz, „Erzählperspektive – Point of view – Focalisation“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98 (1988), S. 237–255, hier: S. 253.

⁵ Gertrud Koch in der Einleitung zur Tagung *Perspektive – die Spaltung der Standpunkte* am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK), Wien, am 21. Juni 2007.

⁶ Vgl. Claudio Guillén, „On the Concept and Metaphor of Perspective“, in: *Literature as System. Essays Towards the Theory of Literary History*, Princeton, 1971, S. 283–371, hier: S. 284–288 und 367.

⁷ Vgl. Werner Wolf, Artikel „Fokalisierung“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, a.a.O., S. 158. In der frühen Fassung seines Buches geht Genette von der Frage *qui voit?* aus, ändert diese aber nachfolgend aufgrund der Kritik am impliziten Visualprimat in die allgemeinere Frage *qui perçoit?*. Vgl. Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, 1972, S. 203; Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983, S. 43.

⁸ Gérard Genette, *Die Erzählung*, übers. v. Andreas Knop, hrsg. v. Jochen Vogt, München, 1998, S. 242.

⁹ Vgl. ebd., S. 241 f. Siehe auch Monika Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt, 2006, S. 49 und 116.

heterodiegetisch¹⁰ –, weiß mehr als sie und besitzt „ein Bündel von Privilegien“, wie die Introspektion in das Bewusstsein der Figuren, den Vorteil einer „unsichtbaren und fiktiven Allgegenwart“ und den temporalen Überblick über den Handlungsverlauf.¹¹ In der neueren Erzähltheorie wird für die von Genette ausgeschlossene Möglichkeit einer Personalunion zwischen heterodiegetischem Erzähler und Fokalisator plädiert.¹² Dabei knüpfen diese Ansätze direkt oder indirekt an Franz Stanzel an, der die erzähltheoretische Kategorie der Perspektive folgendermaßen umreißt:

„Neben [der] Steuerung der Wahrnehmung der dargestellten Wirklichkeit und der zeiträumlichen Orientierung des Lesers in dieser Welt bezeichnet der Begriff Perspektive der Erzählung auch die Voraussetzungen, die die Wahl eines bestimmten Weltausschnitts für die Darstellung und die Selektion der einzelnen Dinge und Ereignisse innerhalb der fiktionalen Welt erklärbar machen.“¹³

Wie Monika Fludernik zu Recht bemerkt, kann durch einen umfassenden Perspektivenbegriff „das grundlegende Problem der *Point-of-view*-Problematik [gelöst werden], nämlich, dass zwar immer von Fokalisierung und Sehen geredet wird, es aber primär um den Zugang zum Bewusstsein von Romanfiguren geht“¹⁴. Fludernik bezieht sich dabei auf das mehrschichtige Perspektivenmodell des Narratologen Boris Uspenskij, dessen einzelne Elemente – zum Beispiel der „ideologische Standpunkt“¹⁵ – sowohl auf der diegetischen Ebene der literarischen Figuren als auch auf der extradiegetischen Ebene der Erzählinstanz wirksam sind. Eine Erzählinstanz kann das Geschehen durch Einstellungen, Kommentare und Wertungen entscheidend perspektivieren und übernimmt damit eine „analytische“ Funktion mit dominant „evaluativem“ Charakter.¹⁶

In Burkhard Niederhoffs „Plädoyer für friedliche Koexistenz“ der Begriffe Fokalisierung und Perspektive werden diese graduell voneinander unterschieden. Ihre Bedeutungsdifferenz liege „in dem Faktor, der die Begrenzung der Wahrnehmung verursacht. Bei der Perspektive ist dies der Standpunkt des Beobachters, bei der Fokalisierung die Auswahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts.“¹⁷ Erläuternd führt er aus, dass man „nicht nur vom selben Stand-

¹⁰ Vgl. Mathias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München, 1999, S. 81.

¹¹ Vgl. Ansgar Nünning, „Die Funktion von Erzählinstanzen. Analysekatoren und Modelle zur Beschreibung des Erzählerverhaltens“, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30 (1997), S. 323–349, hier: S. 327.

¹² Vgl. Wolf, a.a.O., S. 158. Genette bemerkt selbstkritisch, er habe in seiner Theorie die „Korrelationen zwischen Modus und Stimme“ vernachlässigt. Genette, *Die Erzählung*, a.a.O., S. 244.

¹³ Stanzel, a.a.O., S. 149 f.

¹⁴ Fludernik, a.a.O., S. 117.

¹⁵ Vgl. Uspenskij, a.a.O., S. 17–24.

¹⁶ Nünning, „Die Funktion von Erzählinstanzen“, a.a.O., S. 336.

¹⁷ Burkhard Niederhoff, „Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz“, in: *Poetica* 33 (2001) 1, S. 1–21, hier: S. 9.

punkt aus unterschiedliche Bereiche [fokussieren kann], sondern ebenso von unterschiedlichen Standpunkten aus denselben Bereich¹⁸. Ersteres erfasst er mittels der Kategorie der Fokalisierung, Letzteres mittels derjenigen der Perspektive. Entsprechend soll im Folgenden auf den Begriff der Fokalisierung dann rekuriert werden, wenn der Aspekt der Auswahl eines Realitätsausschnitts im Zentrum des Interesses steht. Der Begriff der Perspektive soll hingegen die weitere Bedeutung eines in der Narration je gewählten Standpunkts erhalten, indem er im Anschluss an Stanzel und Wolf Schmid als der gesamte „von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens“¹⁹ verstanden wird.

Ergänzend ist das von Ansgar Nünning und Carola Surkamp ausgearbeitete erzähltheoretische Konzept der „Perspektivenstruktur“ anzuführen, das unter Rückgriff auf Manfred Pfister²⁰ entwickelt wurde und die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Perspektiven eines Textes erfasst:

„Dabei können sich semantische Beziehungen nicht nur durch Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen den einzelnen Parametern der Wirklichkeitsmodelle von Erzählinstanzen und Figuren ergeben, sondern auch dadurch, dass die PerspektiventrägerInnen eines Textes auf unterschiedlichen Kommunikationsebenen angesiedelt und infolgedessen hierarchisiert sind oder dass sie in einer bestimmten Reihenfolge im Textverlauf erscheinen und mit unterschiedlicher Häufigkeit als Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen auftreten, was Aufschluss über die jeweilige Gewichtung der Perspektiven geben kann.“²¹

Neben unterschiedlich gewichteten „Figurenperspektiven“, wie man sie in ähnlicher Form im Drama findet, gibt es in narrativen Texten häufig dominante „Erzählerperspektiven“, die diese „steuern, korrigieren und ergänzen“²².

„Der Erzähler“ wird in der Literatur seit der Moderne oft nicht als Figur, als konkrete, physisch fassbare „Person“ konzipiert, sondern tritt eher als vage, ungreifbare Entität in Erscheinung. Klaus Weimar formuliert daher treffend:

¹⁸ Ebd., S. 9.

¹⁹ Schmid, a.a.O., S. 125.

²⁰ Vgl. Pfister, a.a.O., S. 90–103.

²¹ Gaby Allrath und Carola Surkamp, „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, Kap. VII in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning, Stuttgart, 2004, S. 143–179, hier: S. 162. Ausführlicher zu dem hier summarisch dargestellten Konzept vgl. Ansgar Nünning: „Figurenperspektive, Erzählerperspektive und Perspektive des narrativen Textes“, in: ders., *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung*, Trier, 1989, S. 64–84; ders. (Hrsg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier, 2000; Carola Surkamp, *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte. Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne*, Trier, 2003.

²² Carola Surkamp: Artikel „Perspektivenstruktur“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, a.a.O., S. 421.

„Die Vermutung liegt [...] nahe [...], der Erzähler sei eine lediglich gewohnheitsmäßig personifizierte Voraussetzung des Erzählens. Was der Narratologie als Erzähler erscheint, wäre also das Erzählen, von dem man ja in der Tat und mit mehr Recht [...] als vom Erzähler sagen kann, es sei *im Text (Sprache) abwesend*.“²³

Weimars Intervention mündet in der wie er selbst sagt paradoxen These, der Erzähler sei „*im Text abwesend*“²⁴. Aufgrund des derart problematisierten epistemologischen Status „des Erzählers“ wird im Folgenden die neutrale, der Terminologie Stanzels entnommene Formulierung „Erzählinstanz“ verwendet. Hierbei kann auf Nünning rekurriert werden, der die Vorteile einer solchen Begriffswahl klar benennt:

„Zum einen vermeidet dieser Terminus die latente Anthropomorphisierung textueller Sprecher, die dem Begriff ‚Erzähler‘ anhaftet; zum anderen präjudiziert der geschlechtsneutrale Begriff ‚Erzählinstanz‘ nichts über das Geschlecht der textuellen Aussagesubjekte.“²⁵

Erzählinstanzen sind nicht notwendig „personenähnliche Erscheinungen“, sondern lediglich „textuelle Phänomene bzw. diskursive Funktionen“.²⁶ Nimmt man diesen „narratological instinct to depersonalize the narrator“²⁷ ernst, so erscheint eine Auseinandersetzung mit der narratologischen Kategorie der Perspektive insbesondere im Falle von auktorialen Erzählinstanzen als umso dringlicher.

Elfriede Jelineks Prosa bietet sich als Untersuchungsgegenstand im Rahmen dieser interdisziplinären Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Perspektive an – und zwar insbesondere hinsichtlich der im Untertitel des Bandes aufgeworfenen Frage einer „Spaltung der Standpunkte“. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, anhand des komplex perspektivierten Romans *Die Klavierspielerin* (1983) exemplarisch zu zeigen, was die Kategorie der Perspektive für Erzähltexte und literaturwissenschaftliche Forschung auszusagen vermag. Zwar gilt es als grundlegendes Merkmal moderner Prosa, dass die Perspektive sich veruneindeutigt, pluralisiert und sogar camoufliert, für Jelineks Schreiben trifft dies aber in besonderem Maße zu. In der Jelinek-Forschung ist die Erzählperspektive, trotz der dezidierten Auseinandersetzung mit der Virtuosität der Spracharbeit, bislang eher selten explizit behandelt worden.²⁸ Dies erstaunt, hat doch die Autorin selbst einmal bemerkt:

²³ Klaus Weimar: „Wo und was ist der Erzähler?“, in: *Modern Language Notes* 109 (1994), S. 495–506, hier: S. 503.

²⁴ Ebd., S. 502.

²⁵ Nünning, „Die Funktion von Erzählinstanzen“, a.a.O., S. 324 (FN 2).

²⁶ Ebd., S. 330.

²⁷ Manfred Jahn, „Windows of Focalisation. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept“, in: *Style* 30 (1996) 2, S. 241–267, hier: S. 260.

²⁸ Vgl. Inge Arteel, „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“. *Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“*, Gent,

„Wenn ich über mich eine Doktorarbeit schriebe, würde ich wahrscheinlich die Bedeutung des Wir, des auktorialen Kommentars in der Erzählung, analysieren, der ja ständig seine Perspektive ändert [...] und man muß immer herausfinden, wer jetzt gerade spricht, welches Ich oder welches Ihr.“²⁹

Inge Arteel geht bezüglich der *Klavierspielerin* von einer „extrem durchgeführten Manipulation der Perspektivität“³⁰ aus, wobei sich der Begriff „Perspektivität“ aufgrund ihrer Orientierung an Stanzel eher auf die Kategorie Erzählinstanz, denn auf den Aspekt der Fokalisierung bezieht. In einem einzigen Abschnitt, oft gar in einem einzigen Satz zeigen sich mehrere Perspektiven: „[B]ald zynisch, bald ironisch, bald scheinbar objektiv scheinen mehrere Stimmen, die man oft nicht mit einem der Charaktere gleichsetzen kann, das Geschehen zu erzählen“.³¹ In der Terminologie der strukturalistischen Erzähltheorie handelt es sich um variable interne Fokalisierung im Wechsel mit Nullfokalisierung, ein Verfahren, das nach Genette als „Polymodalität“ bezeichnet wird.³² Schmid führt demgegenüber die, wie ich finde, eingängigeren Begriffe „personale Perspektive“ versus „narratoriale Perspektive“ ein.³³ Wie auch immer man sie benennt – beide Arten der Perspektivierung wechseln sich in *Die Klavierspielerin* fortwährend ab. Genauer gesagt, finden sich vielfach perspektivische Mischformen, die aus der „Koppelung von Wahrnehmen und Vermitteln“ entstehen, eine Erzähltechnik, die nach Olaf Grabienski, Bernd Kühne und Jörg Schönert theoretisch in folgenden vier Varianten möglich ist:

„(a) ‚Figurales Wahrnehmen‘ liegt vor, wenn dem Wahrnehmen einer Figur oder mehrerer Figuren der erzählten Welt gefolgt wird, wobei die Figuren jeweils

1990, S. 55–81; Susanne Böhmisch, „Le sujet de l’abjection. Étude narrative sur l’instance narrative dans *Die Klavierspielerin* d’Elfriede Jelinek“, in: *Cahiers d’études germaniques* 38 (2001) 1, S. 135–145; Gabriella Nádudvari, „Die Klavierspielerin – eine semiotische Untersuchung zur narrativen Perspektive in der literarischen und filmischen Erzählung“, in: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Beiheft 9 (2006), S. 253–264; Olaf Grabienski, Bernd Kühne und Jörg Schönert: „Stimmen-Wirrwarr? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman ‚Gier‘“, in: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, hrsg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel, Berlin/New York, 2006, S. 195–232.

²⁹ Elfriede Jelinek, Jutta Heinrich und Adolf-Ernst Meyer, *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*, Hamburg, 1995, S. 28. Den Hinweis auf das Zitat entnehme ich Böhmisch, a.a.O., S. 136.

³⁰ Arteel, a.a.O., S. 55.

³¹ Ebd., S. 55.

³² Vgl. Martinez und Scheffel, a.a.O., S. 67. So auch Nádudvari mit Blick auf den Roman. Vgl. Nádudvari, a.a.O., S. 255. Neben diesen in der *Klavierspielerin* dominanten Fokalisierungsarten findet sich an einigen Stellen auch die von Genette als dritte Form (externe Fokalisierung) benannte. Vgl. Nádudvari, a.a.O., S. 260.

³³ Vgl. Schmid, a.a.O., S. 132–136. „[W]enn die Perspektive nicht personal ist [...], wird sie als narratorial bezeichnet. Narratorial ist die Perspektive also nicht nur dann, wenn das Erzählen deutliche Spuren des Erfassens und Darstellens durch einen individuellen Erzähler trägt, sondern auch dann, wenn das Erzählen ‚objektiv‘ zu sein scheint oder nur geringe Spuren einer Brechung der Wirklichkeit durch ein irgendwie geartetes Prisma enthält.“ (Ebd., S. 134.)

eindeutig zu benennen sind. (b) ‚Figurale Vermittlung‘ liegt vor, wenn die vermittelnde Erzählinstanz identisch ist mit der wahrnehmenden Figur. [...] (c) Die Verbindung von ‚figuraler Wahrnehmung‘ und ‚narratorischer Vermittlung‘ liegt vor, wenn keine Identität zwischen figural wahrnehmender und vermittelnder Instanz (die zumeist nicht genauer expliziert ist) gegeben ist. (d) Kann kein figurales Wahrnehmen festgestellt werden, so fallen narratorisches Wahrnehmen und Vermitteln zusammen.³⁴

Da die Erzählinstanz in der *Klavierspielerin* nicht als individualisierter Sprecher hervortritt, ist sie nach Seymour Chatman als anonym bleibender *covert narrator* zu bezeichnen.³⁵ Sie äußert zwar fortwährend, auf geradezu penetrante Weise, dezidierte Ansichten und Urteile über die handelnden Figuren und ihre als reaktionär abklassifizierte Lebenswelt, was eigentlich Merkmal eines expliziten Erzählers (*overt narrator*) ist; gleichwohl bleibt der artikulatorische Status dieser Aussagen, die die Weltwahrnehmungen der Figuren oft entscheidend beeinflussen, vage und ungreifbar. Es zeigt sich demnach ein irritierender Widerspruch in der Anlage und Ausarbeitung der Erzählinstanz.

Ich möchte die verwirrende Perspektivenstruktur der *Klavierspielerin* zunächst anhand von zwei Beispielen verdeutlichen. Das erste Zitat, entnommen der Romanexposition, lautet:

„[1] Schon hier, in diesem Schweinestall, der langsam verfällt, hat Erika ein eigenes Reich, wo sie schaltet und verwaltet wird. [2] Es ist nur ein provisorisches Reich, denn die Mutter hat jederzeit freien Zutritt. [3] Die Tür von Erikas Zimmer hat kein Schloß, und kein Kind hat Geheimnisse.“³⁶

Die Bezeichnung der Kohut'schen Wohnung als „Schweinestall“ im ersten Satz kann unmöglich von Erika oder ihrer Mutter stammen, die gemeinsam in diesem gehegten und gepflegten Zuhause leben; es handelt sich um eine narratoriale Perspektivierung, ebenso wie die eine Redewendung verfremdende und so am Verhalten der Mutter Kritik übende Formulierung, dass Erika in ihrem Zimmer „schaltet und verwaltet wird“. Es ist dies einer jener für Jelineks Schreibstil so typischen „Hakenschlänge“ mitten im Satz: Erika, grammatisches Subjekt des erstens Verbs („schalten“), wird durch die Passivform des zweiten Verbs („verwaltet werden“) unvermittelt zum grammatischen Objekt. Durch diese sprachliche Operation wird die Nichtexistenz einer Autonomie

³⁴ So die resümierende Darstellung bezüglich des Jelinek-Romans *Gier*, die aufgrund ihres Formalismus durchaus übertragbar ist (Grabienski, Kühne und Schöner, a.a.O., S. 201). Die Autoren verweisen darauf, dass ihnen der Begriff „figural“ als voraussetzungsärmer als der von Schmid verwendete Begriff „personal“ erscheint (vgl. ebd., FN 18, S. 202) – ich selbst teile diese Ansicht nicht, weswegen im Folgenden, je nach Kontext und Referenz, beide Attribute Verwendung finden.

³⁵ Vgl. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structures in Fiction and Film*, Ithaca/London, 1978, S. 196–260. Den Hinweis entnehme ich Nünning, „Die Funktion von Erzählinstanzen“, a.a.O., S. 329.

³⁶ Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*, Reinbek, 1986, S. 8 f. Der Roman wird im Folgenden im Text mit Seitenangabe zitiert; die Nummerierung der Sätze in eckigen Klammern ist eine der Orientierung dienende Hinzufügung der Verfasserin.

Erikas gegenüber ihrer Mutter bloßgestellt: „Die Ideologie des befreiten Subjekts – der ‚ursprüngliche‘ Sinn dieses Sprichworts, der hinter dem ‚aktuellen‘ Sinn lesbar bleibt – wird als ein Trugbild, als ein Simulacrum entlarvt“.³⁷ Es handelt sich bei derartigen Sprachmanipulationen um wertende Erzählerkommentare – nach Uspenskij: um äußere ideologische Standpunkte³⁸ –, die der negativen Sympathie lenkung („Antipathie lenkung“³⁹) der Lesenden dienen. Besonderes Merkmal von Jelineks Text ist es, dass alle Personen des Romans einer solchen Abwertung durch die narrative Instanz unterworfen sind und es keine positiven Identifikationsfiguren gibt.

Im obigen Zitat haben der kritische zweite Satz und vermutlich der erste Teil des dritten Satzes ebenfalls eine narratoriale Perspektivierung, explizite Wertungen gibt es hier allerdings nicht. Die Auflösung des dritten Satzes beruht hingegen auf einer für den Roman typischen Scheinlogik, wie sie Jelinek häufig mittels der (eigentlich verbindenden) Konjunktion „und“ erzeugt. Der Satzteil „kein Kind hat Geheimnisse“ wiederum ist anscheinend personal perspektiviert; es handelt sich um eine verallgemeinernde, verhaltenspräskriptive Formel der Mutter, mit der das von der Erzählinstanz soeben kritisierte Nichtvorhandensein eines Türschlosses als natürlich legitimiert wird – und womit durch die Wortwahl „Kind“ die bereits 36-jährige Tochter einer drastischen Infantilisierung unterliegt. Es findet in dieser Passage möglicherweise eine Aneignung der Perspektive durch eine Romanfigur statt. Denkbar wäre es stattdessen aber auch, dass die übergeordnete Erzählinstanz auch hier die Oberhand behält und lediglich ein Diktum der Mutter zitiert. Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob die Erzählinstanz tatsächlich durch eine Figur der erzählten Welt korrigiert wird, was zur Konsequenz hätte, dass sich die vermeintliche auktoriale Allmacht als illusionär entpuppte. Häufiger jedenfalls ist in Jelineks Roman die gegenteilige Bewegung zu beobachten, wonach die Erzählinstanz „in die Wahrnehmung [der Figuren] schlicht und einfach ‚reinedet‘ und sie lächerlich macht“⁴⁰.

Auch im folgenden Beispiel erweist sich der Perspektivwechsel als ebenso subtil wie machtvoll:

„[1] Ihr sehnlichster Wunsch ist es, liest der angebetete Herr Klemmer, daß du mich bestrafst. [2] Sie möchte, daß Klemmer ihr als Strafe beständig auf dem Fuße folgt. [3] Erika zieht sich Klemmer als Strafe zu.“ (S. 218)

Der erste Satz beginnt in personaler Perspektive mit einem homodiegetischen Erzähler – dem lesenden Walter Klemmer, aus dessen Blickwinkel wir im Modus erzählter Rede erfahren, was er gerade liest. Diese Perspektive wandelt sich jedoch übergangslos und ohne den Gebrauch von Anführungszeichen

³⁷ Nicole Masanek, *Männliches und weibliches Schreiben. Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*, Würzburg, 2005, S. 144.

³⁸ Vgl. Uspenskij, a.a.O., S. 20–22; siehe zur Erläuterung Schmid, a.a.O., S. 120–124.

³⁹ Nünning, „Die Funktion von Erzählinstanzen“, a.a.O., S. 337.

⁴⁰ Nádudvari, a.a.O., S. 258.

oder einem *verbum dicendum* mitten im Satz zu einer konkreten Anrede: Erika wird nicht mehr in der dritten Person Singular als Autorin eines Briefes benannt, sondern spricht quasi aus diesem Schriftstück heraus Klemmer im Modus der zitierten direkten Figurenrede mit „du“ an – allerdings ohne dass sie zugleich „ich“ sagt. „Personales Erzählen“ hat die Existenz einer autonomen Person zur Voraussetzung; Erika erfüllt diese Grundvoraussetzung aufgrund der fehlenden Abnabelung von der Mutter nicht, wie der Text durch diegetische Mittel zu verdeutlichen sucht. Die Erzählperspektive wechselt innerhalb des ersten Satzes vom narrativen (berichtenden) zum dramatischen (szenischen) Modus. Die Perspektive des zweiten Satzes ist uneindeutig; mittels transponierter Rede wird weiter der Inhalt von Klemmers Lektüre berichtet: Erika wird erneut als „sie“ bezeichnet und der ausformulierte Inhalt des Wunsches („daß Klemmer ihr als Strafe beständig auf dem Fuße folgt“) könnte dem Sprachstil zufolge von Erika selbst stammen, womit es sich um eine personale Perspektivierung handelt. Der dritte Satz hingegen ist ein ironisches Fazit der Erzählinstanz, was sich zum einen an der summarischen Knappheit zeigt, zum anderen am grammatischen Moduswechsel, der ein Faktum konstatiert.

Deutlich wird, dass der Roman auf kleinstem Raum zahlreiche Perspektivwechsel vornimmt und dabei nicht nur ein beständiges Changieren zwischen hetero- und homodiegetischer Narration erzeugt, sondern des Weiteren zwischen mittelbarem und unmittelbarem Erzählen, narrativem und dramatischem Modus.⁴¹ Wie ich im Folgenden näher ausführen möchte, bezwecken diese schwankenden Standpunkte, ihre unvermittelten Wechsel sowie die syntaktischen Montagen erstens eine profunde Irritation der Lesenden und zweitens eine unmittelbare Konfrontation mit dem Geschehen.

Es sollen nun Arteels leitende Thesen zur Perspektive in der *Klavierspielerin* zusammengefasst und kommentiert werden, um sie anschließend durch weitere relevante Aspekte zu ergänzen. Der Autorin zufolge ist es oft unmöglich, einen Satz eindeutig als Aussage oder Ansicht der Erzählinstanz zu betrachten. Die dadurch entstehende „Mischung von ‚diegesis‘ und ‚mimesis‘, Erzählen und Darstellen, erlaub[e] dem Leser/der Leserin nicht, sich ‚auf den jeweiligen Modus des Erzählens‘ einzustellen“⁴². Arteel diagnostiziert „eine gegenseitige *Ansteckung*“ der beiden Sichtweisen, „da weder die Erzählerfigur noch die Reflektorfiguren dazu imstande [seien], eine eigene reine Sprache zu benutzen“.⁴³ Es entstehe eine „Mischung der Perspektiven“, die in Form einer „doppelte[n] Bewegung“ in Erscheinung trete: Die Erzählerinstanz beuge sich einerseits in die Gefühlswelt der Protagonisten; andererseits übernehme

⁴¹ Vgl. Martinez und Scheffel, a.a.O., S. 49.

⁴² Arteel, a.a.O., S. 60.

⁴³ Ebd., S. 61.

die Protagonisten aus Mangel an eigener Sprache die oft verdinglichende und diffamierende Ausdrucksweise der Erzählinstanz.⁴⁴

Ein weiteres leitendes Stilmittel des Romans ist nach Arteel die gegenseitige Aufhebung von Perspektiven. Ihres Erachtens geschieht dies, wenn Standpunkte einander gleichwertig entgegengesetzt werden, wodurch es „unmöglich gemacht [werde], die eine Aussage oder Ansicht als die Wahrheit, die andere als Betrug zu bezeichnen. Eine solche Technik drück[e] das Fehlen eines festen, fixierbaren Wahrnehmungszentrums aus“⁴⁵. Brian McHale zufolge, auf den sich Arteel bezieht, gilt es als Merkmal postmoderner Literatur, dass die durch textuellen „Widerspruch“ aufgehobenen Perspektiven zwar formal eliminiert werden, unter ihrer „Durchstreichung“ (*erasure*) jedoch sichtbar blieben und daher auch als Negierte im Gedächtnis der Lesenden haften.⁴⁶ Diese Erzähltechnik ermöglicht also die dynamische Kopräsenz konfligierender Standpunkte. Das von Arteel zur Illustration dieses Phänomens zitierte Beispiel lautet:

„[1] Gefühle und Leidenschaften sind immer nur Ersatz, Surrogat für das Durchgeistigte. [2] Nach einem Erdbeben, einem brüllenden Tosen, in wütendem Sturm über sie herfallend, sehnt sich die Lehrerin.“ (S. 122)

Den ersten Satz äußert Erika in einem Gespräch über Geist und Gefühl in der klassischen Musik. Der zweite, kommentierende Satz besagt das vollständige Gegenteil bezüglich ihrer persönlichen emotionalen Wünsche. Die Konfrontation der aufeinanderfolgenden Sätze bleibt grammatisch wie auch semantisch unaufgelöst.⁴⁷ Der Widerspruch zwischen zwei Perspektiven äußert sich bei Jelinek oft in einer derartigen Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gefühltem, wobei dem Gefühl, im Unterschied zur sprachkritischen Tradition, keine größere Authentizität zukommt. Denn die Dimension der Innerlichkeit, die der Roman durch solche Verfahren etabliert, wird mittels der Uneigentlichkeit der Figuren und der an ihnen durch die Erzählinstanz geübten Kritik zugleich wieder in Frage gestellt.⁴⁸

Das einschlägigste Beispiel widerstreitender Perspektiven ist vermutlich jene Sequenz, in der Walter Klemmer in Erikas Anwesenheit den Brief liest, in dem sie ihm ihre sadomasochistischen Wünsche anträgt. Die Lesenden

⁴⁴ Ebd., S. 60 und 63.

⁴⁵ Ebd., S. 65.

⁴⁶ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York/London, 1987, S. 100. Ich übernehme diese Referenz von Arteel, a.a.O., S. 66. McHale bezieht sich auf Jacques Derridas Konzept der Durchstreichung (*sous rature*), das dieser in der *Grammatologie* entwickelt hat. In der französischen Originalausgabe sind die entsprechenden Worte faktisch durchgestrichen, was in der deutschen Übersetzung erstaunlicherweise fehlt. Vgl. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, 1967, S. 31; ders., *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main, 1992, S. 36.

⁴⁷ Vgl. Arteel, a.a.O., S. 68.

⁴⁸ Vgl. Tilo Renz, „Elfriede Jelinek: ‚Die Klavierspielerin‘ (1983)“, in: *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Claudia Benthien und Inge Stephan, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 176–200, hier: S. 183–185.

werden parallel dazu mit Erikas Gedankenrede konfrontiert, die den zitierten Briefaussagen diametral entgegensteht (S. 218–234).⁴⁹ Gabriella Nádudvari spricht mit Bezug auf den gesamten Roman (vielleicht etwas pauschal) davon, dass die „gesamte Logik der narrativen Repräsentation“ durch konkurrierende, „[u]nvereinbare Fokalisierungen“ erschüttert werde, was insbesondere mit der „Aktivität oder gewichtigen Präsenz des Erzählers zusammenhängt, dessen ironisierende Sicht oft den Point of View einer Figur ‚schattiert‘, ‚beschattet‘ oder ‚überschreibt“⁵⁰.

Keine der Figuren verfügt über eine authentische Sprache und substanzielle Identität: „Weder Erika, ihre Mutter noch Walter Klemmer sprechen das eigene Leben – ihr Sprechen ist vielmehr ein in endlose Zitatlitaneien ausuferndes Nachsprechen.“⁵¹ Alle Figuren werden zu „Exponenten des kleinbürgerlichen Bewusstseins [reduziert]“⁵², sie bleiben „fassadenhaft und ganz Oberflächlich“⁵³. Zum Beispiel ist Erikas Liebesauffassung vom rührseligen Liebesdiskurs determiniert, den sie den täglich gemeinsam mit der Mutter gesehenen TV-Trivialserien entnimmt⁵⁴, oder Walters Vorstellungen über weibliche Schönheit entstammen konventionellen Klischees und misogynen Vorurteilen. Arteel erfasst diesen Bewusstseinsstand der Figuren mit dem (für Jelinek letztlich wohl zu neutralen) erzähltheoretischen Begriff des „Transpersonalismus“, den Stanzel als „Teilhabe eines Individualbewusstseins an einem umfassenden, überindividuellen Bewusstsein“⁵⁵ definiert.

Die von Arteel eingeführte vierte Kategorie der Perspektive erscheint mir hingegen unzutreffend. Ihr zufolge finden sich in Jelineks Roman vielfach Stellungnahmen, in denen sich die Erzählinstanz zu profilieren suche und die sich vor allem durch Kritik auszeichneten, „Kritik an der Musikkultur, Kritik an der Großstadt Wien [...] und, nicht zuletzt, Kritik an den zwischengeschlechtlichen Beziehungen“⁵⁶. Der von Stanzel für eine derartige nicht „körperlich“ in der Welt des Geschehens anwesende kommentierende Instanz gewählte Begriff des „Er-Erzählers“ wird von Arteel aufgrund der im Text dominanten feministischen Kritik in eine „Sie-Erzählerin“ transformiert. Eine solche Personifizierung und geschlechtliche Fixierung der Erzählinstanz – beeinflusst durch den entscheidenden textexternen Faktor des Geschlechts der

⁴⁹ Beispielsweise: „Sie wünscht sich innigst, daß er, anstatt sie zu quälen, die Liebe in der österreichischen Norm an ihr tätigt. Wenn er sich leidenschaftsmäßig an ihr ausließe, stieße sie ihn mit den Worten: zu meinen Bedingungen oder gar nicht zurück.“ (S. 234).

⁵⁰ Nádudvari, a.a.O., S. 257.

⁵¹ Masanek, a.a.O., S. 139. Vgl. dazu auch Yasmin Hoffmann, *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Wiesbaden, 1999.

⁵² Arteel, a.a.O., S. 72.

⁵³ Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, 1995, S. 86.

⁵⁴ Vgl. Arteel, a.a.O., S. 73.

⁵⁵ Stanzel, a.a.O., S. 233; vgl. Arteel, a.a.O., S. 72.

⁵⁶ Arteel, a.a.O., S. 71.

Autorin, so das leitende Argument der erzähltheoretischen Genderforschung⁵⁷ – halte ich jedoch, wie bereits deutlich sein sollte, für problematisch. Als ein Beleg für diese Auffassung mag gelten, dass Jelinek selbst in einem Interview nicht zufällig den hier neutral zu verstehenden Begriff der „auktorialen Erzählerposition“⁵⁸ wählt.

Ein weiteres Merkmal von Jelineks Prosa wird beim Durchgang der genannten Beispiele evident: Die Fokalisierung, verstanden als begrenzte Wahrnehmung von Personen, Räumen, Ereignissen etc. (Modus), tritt in der Regel hinter der Dimension der Meinungsartikulation (Stimme) zurück, wird von dieser überlagert und dominiert: Die Figuren nehmen ihre Umgebung kaum als präsentisch und einzigartig wahr; sie sind vielmehr verfangen in Ansichten, Urteilen und Verallgemeinerungen, die sie der Welt pauschal überstülpen. Des Weiteren ist bemerkenswert, dass der Roman bewusst auf Dialoge, die Wiedergabe wörtlicher Figurenrede, verzichtet.⁵⁹ Es wird dadurch impliziert, die Interaktion der Figuren beruhe lediglich auf vorgefertigten Verhaltensweisen; der menschlichen Kommunikation kommt faktisch keine weltverändernde oder auch nur expressive Bedeutung zu. Trotz dieses eingeschränkten Stellenwerts von Wahrnehmungsakten soll nun anhand von zwei Beispielen aus der *Klavierspielerin*, in denen Perzeptionen im Mittelpunkt stehen, das Verfahren der Fokalisierung untersucht werden. Das erste Zitat geht von der Situation der Mutter aus, die auf die abends zu spät heimkommende Erika wartet:

„[1] Halt, jetzt ist es soweit, jetzt zeigt sie es dem Kind gleich, denn das Türschloss klickt deutlich, der Schlüssel zwick es kurz, und dann öffnet sich die Pforte zum grauen und grausamen Land der Mutterliebe. [2] Erika tritt herein. [3] Blinzelt wie ein Nachtfalter, der zuviel getrunken hat, in das helle Vorzimmerlicht. [4] Überall sind die Lichter eingeschaltet, wie zu einer Festbeleuchtung. [5] Doch die Zeit des hl. Abendmahls ist seit Stunden ungenützt vorübergegangen.“ (S. 157 f.)

Eröffnet wird die Passage anscheinend im Modus interner Fokalisierung: der Wahrnehmung der Mutter, die, bereits ungeduldig auf Geräusche lauschend, ihre Tochter endlich kommen hört und sich auf die Bestrafung freut. Da jedoch ein deklaratives Verb fehlt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es sich

⁵⁷ Vgl. Allrath und Suhrkamp, a.a.O., S. 148. Die Autorinnen beziehen sich auf Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart, 1997.

⁵⁸ „... daß dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist. Christiane Zintzen und Stefan Grisseemann im Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: *Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch – Gespräche – Essays*, hrsg. von Stefan Grisseemann, Wien, 2001, S. 119–136, hier: S. 127.

⁵⁹ Jelinek bemerkt diesbezüglich mit Blick auf die Verfilmung der *Klavierspielerin*: „Den Dialog hat Haneke ja ziemlich genau aus dem Roman übernommen, obwohl es dort keinen einzigen echten Dialog, keine direkte Rede gibt. Das heißt, er mußte seine Dialoge aus der Erzählsprache extrahieren, er mußte sozusagen immer wieder eine Behauptung in eine Rede umwandeln.“ (*Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin*, a.a.O., S. 127 f.)

um eine „authentische“ Wahrnehmung der Mutter handelt oder ob deren Perspektive nicht vielmehr durch die Erzählinstanz fingiert wird.⁶⁰ Im zweiten Satzteil wird der figurale Blickwinkel, wenn es denn einer war, abrupt aufgegeben; die Erzählstimme schaltet sich mit einem gegen die Mutter gewendeten, äußerst kritischen, böartigen Kommentar ein. Erneut werden beide kontradiktorische Positionen mit der Konjunktion „und“ verbunden. Im Anschluss an Dorrit Cohn lässt sich ein solches narratives Verfahren, das die Distanz der Erzählinstanz zum Figurenbewusstsein betont, als „Dissonanz“ bezeichnen.⁶¹ Satz zwei und drei, die von Erikas Heimkehr berichten, sind entweder personal (vom Standpunkt der Mutter) oder narratorial perspektiviert, dies ist durch keine grammatischen Merkmale festzumachen. Dass Erika im vierten Satz einem Nachtfalter gleichgesetzt wird, der „zuviel getrunken hat“, könnte ebenfalls eine Metapher sowohl der Mutter (interne Fokalisierung) als auch der hier bloß neutral dokumentierenden Erzählstimme (externe Fokalisierung) sein; dies bleibt ungewiss. Gleichfalls könnte die Beobachtung, dass alle Lichter eingeschaltet sind, sowohl aus dem Blickwinkel der Erzählinstanz (externe Fokalisierung) als auch aus dem der Heimkehrerin erfolgen (interne Fokalisierung). Beim fünften Satz handelt es sich um einen Kommentar der auktorialen Erzählinstanz, der jedoch anscheinend alogisches Gedankengut der verstört-bornierten Mutter enthält (schiefe Metaphorik: ein bestimmter, konkreter Zeitpunkt – des „hl. Abendmahl[s]“ – kann nicht „seit Stunden vorübergehen“⁶²). Es wird deutlich, dass man hinsichtlich der Position der Erzählstimme nie „ganz sicher weiß, ob es sich um einen außenstehenden, ironisierenden Betrachter handelt oder um jemanden, der selbst involviert ist“⁶³.

Das zweite Beispiel zur Analyse der Fokalisierung klingt gleichsam wie eine Metareflexion über die Frage des narrativen Blicks:

„[1] Klemmer blickt Erika in Liebe und Verehrung an, als blickte ihn jemand dabei an, wie er Erika in Verehrung und Ergebenheit anblickt. [2] Der unsichtbare Zuschauer blickt Klemmer über die Schulter. [3] Was Erika betrifft, so blickt ihr Erlösung über die Schulter, auf die sie hofft.“ (S. 216)

Durch die Wahl der Eigennamen anstelle von Personalpronomina, die Wiederholung des Substantivs „Verehrung“ und die dreimalige Verwendung des Verbs „blicken“ wird der erste Satz als ironischer Kommentar der allwissen-

⁶⁰ Vgl. zu dieser These Masanek, a.a.O., S. 139, die sich dabei allerdings auf eine andere Textstelle (innerhalb der gleichen Erzählsequenz) bezieht.

⁶¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, 1978, S. 26–33. Den Hinweis übernehme ich von Grabienski, Kühne und Schöner, a.a.O., S. 208.

⁶² Die Abkürzung „hl.“ verweist wie zahlreiche andere grafische und syntaktische Elemente im Roman (Großschreibung von Worten, manieristische Wiederholungen, Verwendung von Kürzeln) auf die manifeste Schriftlichkeit der Erzählung, womit die Distanz und Mittelbarkeit betont wird.

⁶³ Sabine Perthold, „Das Messer im gut gefetteten Sprachmuskel. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek und der Umgang mit dem Obszönen“, in: *Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin*, a.a.O., S. 137–152, hier: S. 150.

den, über dem Geschehen stehenden Erzählstimme markiert. Zugleich aber durchleuchtet er Klemmers von Uneigentlichkeit durchtränktes Verhalten, das heißt er gibt auch einen „Blick auf den Blick“ preis. Die visuelle Wahrnehmung der vermeintlich angebeteten Frau ist faktisch gar keine Wahrnehmung, sondern lediglich eine (mehr als) durchschaubare Inszenierung derselben. Narratologisch gefasst: Es wird angezweifelt, dass personale Wahrnehmung sich in einem Erzähltext überhaupt „unschuldig“ als perzeptiver Akt niederschlagen kann. Oder, noch anders formuliert:

„Die ‚visuell-verbale‘ Erzählinformation bezeichnet, dass Klemmer wahrnimmt, dass er (wahrscheinlich im Anschnitt von einem ‚unsichtbaren Zuschauer‘) wahrgenommen wird, indem er wahrscheinlich nicht wahrnimmt, dass Erika auf Erlösung hofft, die ihr gerade – wie in einem Anschnitt – über die Schulter blickt. Der Status von etwas Wahrgenommenem kann abrupt zwischen externer und interner Fokalisierung changieren.“⁶⁴

Jelineks Manipulation der Perspektivität führt die Lesenden in ein „Spiegelkabinett“ unterschiedlicher Blickwinkel. Die Autorin bemerkt dazu selbst in einem Interview:

„Das ist einfach eine Verunsicherung. Es geht jetzt nicht um meinen Standpunkt, den Standpunkt des Autors, sondern um die Beleuchtung einer Situation von möglichst vielen Seiten. Wie mit einem Vexierspiegel, wie in einem Spiegelkabinett, wo man auch nicht recht weiß, wo man eigentlich ist, weil das Bild so oft zurückgeworfen wird.“⁶⁵

Unübersehbar aber ist, dass sich die kritische Erzählstimme „in dieser Polyphonie als die deutlichst hörbare [behauptet]“⁶⁶. Die „nicht auszumachende, nicht ortbare Erzählinstanz“⁶⁷ trägt entschieden zur Destabilisierung der vorgetragenen Weltsicht bei. „In der Frage nach der sprechenden Instanz gründet die Sprengkraft von Jelineks Texten“⁶⁸, wie Evelyn Annuß nicht zu Unrecht schreibt.

Summarisch sollen nun einige weitere Effekte benannt werden, die durch die abrupten Perspektivwechsel hervorgerufen werden. Aufgrund der von Jelinek gewählten Tempusform des historischen Präsens und dem dadurch entstehenden Eindruck simultanen Geschehens erscheinen die Effekte als umso haltloser. Zunächst fällt auf, dass die Wechsel der Perspektiven eine ungewollte Konfrontation der Lesenden mit der Intimität der Figuren erzeugen, insofern sie unverhofft – und vermutlich eher unerwünscht – Einblicke in „perverses“

⁶⁴ Nádudvari, a.a.O., S. 262.

⁶⁵ Jaqueline Vansant, „Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: *Deutsche Bücher* 15 (1985) 1, S. 1–9, hier: S. 8–9. Den Hinweis entnehme ich Arteel, a.a.O., S. 74.

⁶⁶ Arteel, a.a.O., S. 75.

⁶⁷ Christiane Zinzen im Gespräch mit Jelinek und Grisseemann (*Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin*, a.a.O., S. 121).

⁶⁸ Evelyn Annuß, *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, München, 2005, S. 11.

Denken und Fühlen geben. Als Beispiel lässt sich eine Passage aus Klemmers Brieflektüre anführen, deren erster Satz bereits zuvor analysiert wurde:

„Erika zieht sich Klemmer als Strafe zu. Und zwar in der Art, daß er sie mit Genuß so derart fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert mit den Stricken, die ich gesammelt habe, und auch den Lederriemen und sogar Ketten!, die ich ebenfalls habe, fesselt, ver- und zusammenschnürt und zusammenschnallt, wie er es nur kann. Er soll ihr seine Knie dabei in den Leib bohren, bitte sei so gut.“ (S. 218 f.)

In dieser Passage wird durch den abrupten Wechsel von der dritten zur ersten bzw. zweiten Person Singular zwar einerseits – ohne grammatische Kennzeichnung dieses Faktums – Erikas Brief zitiert, die Zitate versetzen andererseits die Lesenden unwillkürlich für einen Moment in die Rolle des Briefempfängers.

Das plötzliche Verlassen des zuvor gewählten Standpunkts führt auch zu einer Nichtbefriedigung der voyeuristischen Wünsche seitens der Rezipierenden, die der Roman zunächst evoziert. Diese „Ent-Täuschung“ wird oft durch eine Erzähltechnik hervorgerufen, die Susanne Böhmisch treffend als „concept d'une focalisation *borderline*“⁶⁹ bezeichnet hat: durch die unvermittelte, plötzliche Darstellung von Ekelerregendem⁷⁰ oder durch groteske und technizistische Formulierungen, wie sie besonders die sexuellen Handlungen begleiten.⁷¹ Durch die Bloßstellung des alltäglichen Voyeurismus wird den Lesenden ein Spiegel vorgehalten. Erzähltechnisch geschieht dies oft durch die unerwartete und durchaus brutale Rückwendung auf sprachliche Mechanismen. Das (auch im Wortsinn) treffendste Beispiel lautet: „Sie soll sich an Menschen ihres eigenen Alters oder noch älter halten, schlägt [Klemmer] vor und auf sie ein.“ (S. 273). Jelinek greift hier – ebenso wie in der zitierten Wendung „schaltet und verwaltet wird“ – auf die rhetorische Figur des (semantischen) Zeugmas zurück: Ein Satzglied wird auf zwei Wörter/Satzteile bezogen, die verschiedenen Sinnsphären angehören bzw. die einerseits in uneigentlicher, andererseits jedoch in eigentlicher Bedeutung zu verstehen sind.

⁶⁹ Böhmisch, a.a.O., S. 143.

⁷⁰ So heißt es etwa zur Beschreibung der Peepshow-Kabine, die Erika regelmäßig aufsucht: „Die Kabine stinkt nach Desinfektos. Die Putzfrauen sind auch Frauen, doch sie sehen nicht so aus. Sie pflegen das hingepatzte Sperma dieser Jäger vom Fall achtlos in einen dreckigen Kübel zu schlappen“ (S. 56).

⁷¹ Zwei – für sich selbst stehende – Beispiele: „Er [der Türke, den Erika Kohut in den Praterauen beim Sex mit einer Fremden beobachtet] fährt in die Frau hinein, als müßte er in Rekordzeit ein paar Schuhe beschlen oder eine Autokarosserie zusammenschweißen. [...] Der Türke hat eine unglaubliche Energie und ist in irrsinniger Eile. Er wählt jetzt sogar noch eine höhere Übersetzung in seinem inneren Getriebe, um in der Zeiteinheit und eventuell auch in der Geldeinheit möglichst viele Stöße placieren zu können.“ (S. 144). „Er [Walter Klemmer] greift ihr unter den Rock und weiß, daß er damit endlich einen großen Schritt vorangekommen ist. Er wagt sich noch weiter, denn er fühlt, daß der Leidenschaft dies erlaubt ist. Alles ist ihr gestattet. Er wählt in Erikas Innereien herum, als wollte er sie ausnehmen, um sie auf neue Art zuzubereiten, er stößt an eine Grenze und entdeckt, daß er mit der Hand nicht mehr viel weiterkommen wird.“ (S. 179).

Selbst rhetorische Stilfiguren, so zeigt sich, werden von Jelinek als Mittel einer Dekomposition der Perspektive eingesetzt.

Ein weiterer Effekt der Perspektivwechsel ist die Erzeugung von Distanz und emotionaler Kälte. Durchaus im Sinne Brechts setzt Jelinek Verfremdungseffekte ein. Die der filmischen „Montagetechnik“⁷² ähnliche „verfremdende Zusammenfügung verschiedener Wirklichkeitsebenen“⁷³ dient der Unterbrechung des narrativen Flusses, dem Abbruch der Identifikation mit den Figuren und der Möglichkeit der Infragestellung ihrer Einstellungen. Sie bewirkt eine Abwehr der zuvor erlebten Intimität und wird im Roman insbesondere durch die analytischen, oft höhnischen und die Gefühle der Figuren diffamierenden Erzählerkommentare hervorgerufen. Annegret Mahler-Bungers spricht treffend davon, dass der Text „der Welt der Wahrnehmungen pathographisch zu Leibe [rücke] und sie in ein Nichts [verwandle]“⁷⁴.

Die Erzählinstanz bringt ihre Macht über die Figuren der erzählten Welt auch dadurch zum Ausdruck, dass sie sie mit scheinlogischen Argumenten zu selbstdestruktiven Einstellungen und Handlungen zwingt. Es ist ein Sprechen, das vermeintlich objektive Sachverhalte konstatiert, die faktisch jedoch dem „gesunden Menschenverstand“ eher widersprechen. Jelinek verdeutlicht so eine Mikropolitik der Macht, die sich der Sprache der Logik bedient, um tyrannisch zu agieren.⁷⁵ Entwickelt wird dabei eine tendenziell pessimistische Auffassung von Performativität, die der politischen, selbst ermächtigenden Konzeption, wie sie von und im Anschluss an Judith Butler diskutiert wurde, diametral entgegenseht.

Die Vermischung der Perspektiven intendiert eine Entlarvung der Uneigentlichkeit der Figuren, ihrer Gefühle und inneren Haltungen. Dies zeigt sich insbesondere an den unterschiedlichen Formen parasitären Sprachgebrauchs. Zugleich aber ist zu beobachten, dass sich auch die Erzählinstanz mimetisch den Situationen anpasst – der von Arteel gewählte Begriff gegenseitiger „Ansteckung“ ist demnach äußerst zutreffend.⁷⁶ So ist die narrative Instanz besonders bissig und gemein in der Anwesenheit der Mutter; sie ist „ro-

⁷² Jelinek selbst verwendet den Begriff „Montagetechnik“ mit Blick auf ihr Schreiben (Elfriede Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, in: *TheaterZeitschrift* 7 [1984], S. 14–16, hier: S. 14).

⁷³ Perthold, a.a.O., S. 141.

⁷⁴ Annegret Mahler-Bungers, „Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks ‚Die Klavierspielerin‘“, in: *Masochismus in der Literatur*, hrsg. v. Johannes Cremerius, Würzburg, 1988, S. 80–95, hier: S. 89.

⁷⁵ Beispiele: „Wer zahlt, bestimmt. Die Mutter, die nur eine winzige Rente hat, bestimmt, was Erika bezahlt.“ (S. 8); „Hübsch ist Erika nicht. Wollte sie hübsch sein, die Mutter hätte es ihr sofort verboten.“ (S. 30); „SIE fühlt sich von allem ausgeschlossen, weil sie von allem ausgeschlossen wird.“ (S. 41).

⁷⁶ Zum Beispiel in der Übernahme des obszön-derben Sprachgebrauchs der Kohut-Damen: „Kommt ein rieselndes Bächlein daher, wird daraus auf der Stelle frisches Wasser getrunken. Hoffentlich hat kein Reh hineingepißt. Kommt ein dicker Baumstamm oder ein dichtes Untergehölz, dann kann man selbst hinpissen, und der jeweils andere paßt auf, daß keiner kommt und frech zuschaut.“ (S. 35 f.)

mantisch“, wenn Naturereignisse zu schildern sind; sie ist sexistisch-drastisch, wenn sich die Protagonistin in der Peepshow oder auf ihren voyeuristischen Streifzügen befindet; sie benutzt ein technisch-maschinelles Vokabular, wenn Klemmer präsent ist. Diese Wandlungsfähigkeit der Stimme verweist auf ihre mangelnde Substantialität. Jelinek dekonstruiert die vermeintliche Objektivität und Allwissenheit des „auktorialen Erzählers“ als Ideologie, indem die narrative Instanz reaktionäres Gedankengut äußert bzw. dieses aus den Einstellungen der Protagonisten übernimmt. Sie gibt sich zwar bisweilen feministisch, kulturkritisch und intellektuell, aber ebenso gut ist kurz darauf das Gegenteil der Fall. Vielfach hat die Autorin in Interviews und Essays betont, dass sie nicht an die Möglichkeit einer authentischen (weiblichen) Sprache glaube⁷⁷, und diese Skepsis kommt in ihrem noch am stärksten an konventionellen Erzählmustern orientierten Roman *Die Klavierspielerin* deutlich zum Ausdruck. Nicht nur die Figuren, auch das Erzählen selbst steht unter massivem Verdacht.

Die im Roman *Die Klavierspielerin* durchgeführte Manipulation der Perspektiven ist ins Medium Film nicht übertragbar. Versteht man literarische Perspektivierung mit Stanzel allgemein als eine Form der „Subjektivierung“, so ist festzuhalten, „daß die literarische Darstellung dem Medium Film [...] überlegen ist; die Möglichkeiten etwa des Romans zur subjektiven Perspektivierung sind nämlich vielfältiger und flexibler als jene der Kamera-Medien“⁷⁸. Zwar können interne Fokalisierungen auch mit filmischen Mitteln realisiert werden, indem man auf das sogenannte *Point-of-view*-Verfahren zurückgreift, wonach zuerst eine Figur gezeigt wird, die ihren Blick auf etwas außerhalb der Leinwand Liegendes richtet und sodann das von ihr Gesehene ins Bild rückt.⁷⁹ Doch diese Technik lässt sich nur hin und wieder sowie mit einer bestimmten Geschwindigkeit einsetzen, ohne dass den Zuschauenden das Verständnis für den Handlungsfluss abhanden kommt. Das von Jelinek gewählte rasante Tempo der Perspektivwechsel und sich abwechselnden Fokalisierungen ist filmisch nicht umsetzbar: „In einem einzigen Jelinek-Satz müßte man, sozusagen, mindestens dreimal die Position der Kamera wechseln.“⁸⁰ Des

⁷⁷ Dies gilt als Gemeinplatz der Jelinek-Forschung und wird zumeist mit Referenz auf die feministische Theoretikerin Luce Irigaray sowie von Jelinek selbst mit Blick auf die Prosa *Lust* formuliert. Jelinek geht es primär um die Unmöglichkeit der weiblichen Sprache über Sexualität. Vgl. Hedwig Appelt, *Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*, Weinheim/Berlin, 1989, S. 216.

⁷⁸ Stanzel, a.a.O., S. 166 und 167.

⁷⁹ Vgl. Patrick Keating, Artikel „Point of View (Cinematic)“, in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hrsg. v. David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan, London/New York, 2005, S. 440–442, hier: S. 440. Eine andere Möglichkeit der filmischen Realisierung der internen Fokalisierung ist im Einsatz der subjektiven Kamera zu sehen.

⁸⁰ Georg Seeßlen, „Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke“, in: *Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin*, a.a.O., S. 193–212, hier: S. 205.

Weiteren fehlt im Medium Film, sofern man keine Off-Stimme einsetzt, die spezifische sprachliche Gestaltung der Welt durch eine Erzählinstanz. Jelinek selbst bemerkt hierzu, die „grimmige Ironie der auktorialen Erzählerposition [sei] im Film schwer zu vermitteln“⁸¹.

Michael Haneke, der *Die Klavierspielerin* 2001 verfilmt hat, findet aber adäquate Mittel, um einige der hier untersuchten Jelinek'schen Effekte in das audiovisuelle Medium zu transferieren. Die wesentliche Modalität filmischer Fokalisierung besteht in der konsequenten Einschränkung des Zuschauerblicks durch die Kadrage – auch dies stellt eine Form der Manipulation, des Vorenthaltens von Informationen, dar: zum einen durch viele und zeitlich extensive Close-ups, besonders auf Isabelle Huppert, die Darstellerin der Erika Kohut, zum anderen durch die Integration von Rahmen – in Form von Türen, Fenstern, Portalen –, die ihrerseits den Vorgang der Beschränkung des Blicks betonen. Zahlreiche plötzliche Schnitte und Szenenwechsel produzieren ähnlich harte, wenngleich deutlich weniger frequente Brüche der Erzählperspektive, als sie Jelineks Text auf mikrologischer Ebene vollzieht. Die Zuschauenden werden in Hanekes Film auf vergleichbare Art wie im Roman mit Intimität konfrontiert, ebenso wie sich die ihr oft nachfolgende Distanzierung und eine Ästhetik der Kälte findet.⁸² Stefan Grisseemann spricht diesbezüglich vom „Wert der harten Konfrontation“⁸³ für Hanekes Ästhetik.

Aufgrund der medialen Differenz kann inneres Geschehen, insbesondere Gedankenrede, im Film ungleich schwerer vermittelt werden. Dies hat zur Folge, dass die Figuren in der Verfilmung der *Klavierspielerin* trotz der räumlichen Nähe, die die Zuschauer zu ihnen einnehmen, fremd bleiben und wenig psychologisiert wirken. In Anlehnung an die narratologische Begrifflichkeit kann man von externer Fokalisierung sprechen: „Durch diese Außensicht bekommen wir ab ovo keinen Einblick ins Innere der Figuren.“⁸⁴ Für den Wechsel der Erzählinstanzen wählt Haneke die Kameraperspektive von außen; sie lässt keine Identifikation zu, und die Darsteller müssen diesen „voyeuristischen Blick“ aushalten.⁸⁵ Der Film generiert auf diese Art ein Nebeneinander von physischer Nähe und psychischer Distanz, um so, wie es in einer berühmten kulturkritischen Formulierung des Regisseurs heißt, die „Verglet-

⁸¹ Haneke/Jelinek. *Die Klavierspielerin*, a.a.O., S. 127.

⁸² Zum Beispiel transformiert Haneke die in Jelineks Roman beschriebene Peepshow in ein Pornokino. Im Film werden nach einer Schwarzblende unvermittelt Hardcore-Pornobilder gezeigt, die zu lauter Technomusik synchron auf vier Bildschirmen laufen, nachdem Erika zuvor, begleitet durch das Es-Dur-Trio von Schubert, durch eine als saubere Konsumwelt gezeichnete Einkaufspassage eilte.

⁸³ Stefan Grisseemann, „In zwei, drei feinen Linien die Badewanne entlang. Kunst, Utopie und Selbstbeschmutzung: zu Michael Hanekes Jelinek-Adaptation“, in: Haneke/Jelinek. *Die Klavierspielerin*, a.a.O., S. 11–32, hier: S. 15.

⁸⁴ Nádudvari, a.a.O., S. 260.

⁸⁵ Vgl. Seeßlen, a.a.O., S. 205.

schierung der Gefühle⁸⁶ zu offenbaren. Haneke nimmt aber mit seiner Erzählweise, im Unterschied zu derjenigen Jelineks, keine Wertungen und perspektivischen Beeinflussungen vor, die die Figuren aus einem je spezifischen – in diesem Fall negativ eingeschränkten Blickwinkel – zeigen. So erweist sich durch die kontrastive Beschäftigung mit der Verfilmung des Romans in einem Umkehrschluss dessen mediale und gattungsspezifische Eigenart. Durch die Camouflage des Erzählens und die Manipulation des Blicks gelingt es Elfriede Jelinek, die Perspektiven so grundlegend ins Wanken geraten zu lassen, dass von keinem festen Standpunkt mehr auszugehen ist.⁸⁷

⁸⁶ So der Titel einer Trilogie Hanekes, die sich aus folgenden Filmen zusammensetzt: DER SIEBENTE KONTINENT (Österreich 1989); BENNY'S VIDEO (Österreich/Schweiz 1992); 71 FRAGMENTE DER CHRONOLOGIE EINES ZUFALLS (Österreich/Deutschland 1994). Den Hinweis entnehme ich: Christina Ulrich, *Die Schamlosigkeit Erika Kohuts und die Beschämung des Rezipienten. Elfriede Jelineks „Klavierspielerin“ in der Filmadaptation von Michael Haneke*, Magisterarbeit, Hamburg, 2007, S. 44. Vgl. auch Seeßlen, a.a.O., S. 200.

⁸⁷ Für Hinweise und Korrekturvorschläge zu diesem Beitrag möchte ich mich bei Julia Freytag, Jan Christoph Meister, Tilo Renz, Jörg Schönert und Christina Ulrich bedanken.

Gertrud Koch (Hrsg.)

PERSPEKTIVE
—
DIE SPALTUNG DER
STANDPUNKTE

Zur Perspektive in Philosophie,
Kunst und Recht

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
World Skin – Maurice Benayoun, Virtual Reality Installation,
„A Photo Safari in the Land of War“, 1997.
Lizenziert unter Creative Commons Attribution 3.0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5001-2

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
---------	---

PERSPEKTIVISMUS IN PHILOSOPHIE UND KUNSTTHEORIE

EMMANUEL ALLOA	
Ist die Perspektive eine symbolische Form?	13

LYDIA GOEHR	
Perspektivismus ohne Perspektive oder: Philosophie ohne Kunst. Mit Nietzsches fröhlicher Wissenschaft auf der Bühne stehen	29

JOSEF FRÜCHTL	
Regime des Sehens. Nietzsches Perspektivismus aus einer Perspektive der Moderne	49

ROBERT POST	
Perspektivismus und Recht	65

BARBARA HAHN	
„Vielfalt der Perspektiven“. Über Hannah Arendt	79

PERSPEKTIVISMUS IN DEN KÜNSTEN

CLAUDIA BENTHIEN	
Camouflage des Erzählens, Manipulation des Blicks. Zur narratologischen Kategorie der Perspektive am Beispiel von Elfriede Jelineks Roman <i>Die Klavierspielerin</i>	87

DANIELA HAMMER-TUGENDHAT	
Die Negation der Perspektive. Pieter Bruegels alternatives Konzept	107

KLAUS KRÜGER	
Perspektivität und Sichtfeld. Ordnungen des Bildes bei Pasolini und Mantegna	123

KARL SIEREK	
Die Enden der Perspektive.	
Disjunktion und Emblematis, Multiperspektivität und Raumverdichtung im chinesischen Film der „Fünften Generation“	145
HERMANN KAPPELHOFF	
Perspektivische Vervielfältigung.	
Figurenkonstruktion in den Filmen Almodóvars	165
HINDERK M. EMRICH	
Zum perspektivischen Sehen im Kino. Subjekt- und Objektstufigkeit und Ethik des Raumes. Etwas über Synthesis im Räumlichen	
	175
Autorinnen und Autoren	
	185